SERI SEJARAH LEKRA




LEKRA MEMBANGUN GERAKAN KEBUDAYAAN RAKYAT

Pemerintahan Presiden Gus Dur yang tak sampai "seumur jagung" sebenarnya telah meninggalkan jasa yang sangat besar. Yaitu orang menjadi dimungkinkan untuk bicara dan sibuk menata kembali sejarah bangsa. "History" tidak boleh dibiarkan terus menjadi "*his story*", kisah mitos "kepahlawanan"-nya serdadu Orde Baru. Tapi kembalikanlah menjadi "*her story*", kisah duka deritanya Ibu Pertiwi yang belum kunjung berakhir. Sehingga belajar sejarah ialah belajar mendengarkan amanah. Amanah membangun hari esok yang indah bagi anak-anak bangsa dan manusia sesama.

Memang sudah datang waktunya orang membicarakan dan menuliskan kembali tentang tonggak-tonggak kejadian sejarah masa lampau. Di antara tonggak-tonggak itu, dalam hal kebudayaan, salah satunya ialah Lekra, kependekan dari Lembaga Kebudayaan Rakyat.

Pembuka

Lekra, bagaikan "benda sejarah" warisan masa lalu, tinggal menjadi semacam memori. Kenang-kenangan atau ingatan. Ingatan buruk bagi yang tidak suka, ingatan indah bagi yang suka. Tapi bagaimanapun, suka atau tidak suka, tanpa ingatan sesungguhnya orang hampir tidak mungkin bisa belajar. Belajar melalui teori yang telah diurai dalam buku-buku, tentu saja selalu dimungkinkan. Tapi, bukankah apa yang ditulis dan diurai di dalam buku-buku itu, bermula dari catatan dan rekaman ingatan juga?

Kepada ingatan orang belajar atau berkaca, karena ingatan ialah endapan dari timbunan pengalaman. Pengalaman ialah guru terbaik, nasihat kata bersayap. Tulisan singkat ini memang dimaksud untuk sumbangan bahan belajar bagi siapa saja, baik bagi yang suka maupun yang tidak suka terhadap Lekra.

Kebudayaan terbentuk melalui pertemuan dan perbenturan, perlayanan dan perlawanan seribu satu pengalaman, seribu satu ingatan. Melalui perjalanan

sejarah. Karena itu kebudayaan ialah, kata Mukadimah Lekra, "hasil keseluruhan daya upaya manusia secara sadar, untuk memenuhi setinggi-tingginya kebutuhan hidup lahir dan batin, senantiasa maju dengan tiada putus-putusnya". Kebudayaan, kata orang-orang pandai, adalah "*historisch bestimmt*". Karena itu oleh Orde Baru, Orde Suharto *cum suis*, demi dan dalam usaha menghancurkan lawan-lawannya, maka dihancurkannyalah pula segala pengalaman, segenap memori, seluruh perjalanan sejarah lawan-lawannya itu. Karena di dalam pengalaman, memori dan sejarah itulah tersimpan identitas atau jati diri mereka—apa dan bagaimana mereka.

Apa dan bagaimanakah Lekra atau Lembaga Kebudayaan Rakyat itu? Pertanyaan sederhana. Tapi justru dalam kandungan kesederhanaannya, seperti halnya si rakyat pendukung kebudayaan itu pun, tersimpan berbagai-bagai soal.

Lembaga, dalam kata Jawa, ialah "trubus"; yaitu "bakal tumbuhan baru" bagi alam botani, atau "mudigah" bagi alam biologi. Di dalam sepatah kata "trubus" atau "mudigah" ini bukan sekedar terkandung arti lahiriah, yang menunjuk pada sisi wujud atau bentuk saja. Tapi sekaligus terkandung arti yang ada di sebaliknya, yaitu yang menunjuk pada sisi maknawi atau isi. Dengan begitu dalam konteks eksistensi Lekra, kata "lembaga" bukan sekedar sama dengan "liga" atau "*league*", yang bersifat wadak pertubuhan atau keorganisasian belaka.

Lekra, Lembaga Kebudayaan Rakyat, sebuah pernyataan tentang keberadaan. Selain keberadaan sebagai badan atau organisasi, juga keberadaan sebagai ruh atau konsep. Lekra tampil sebagai sebuah pernyataan tentang jati diri. Sebuah pernyataan politik dalam pengertiannya yang paling sublim. Yaitu, selain sebagai badan atau organisasi, juga sebagai asas dan haluan, upaya dan kebijakan dari kebudayaan rakyat yang siap bertumbuh itu. Bukanlah suatu kebetulan karenanya, apabila Lekra lahir justru dalam tahun 1950. Mengapa?

Buaian Perjuangan

Lekra lahir dari buaian perjuangan. Perjuangan pemerdekaan diri sebagai objek di tengah pergaulan antar-bangsa, sekaligus perjuangan pencarian diri sebagai subjek di tengah pergaulan antar-bangsa. Kata "rakyat" yang menjadi pokok bagi kata "lembaga" dan "kebudayaan" yang mendahuluinya, tentu saja yang dimaksud ialah Rakyat Indonesia. Kata "Indonesia" itu sendiri, sejak 28 Oktober 1928, bukan sekedar menunjuk pada gugusan kepulauan dan penghuninya, tapi sebuah kata pernyataan politik. Politik pembebasan diri dan pembentukan diri.

Sejak peristiwa pemberontakan PKI tahun 1926, disusul tak lama kemudian oleh peristiwa penangkapan dan pengasingan Ir. Soekarno serta pembubaran PNI, gerakan pemerdekaan dan pembentukan diri melewati gelanggang politik boleh dikata telah menjadi tertutup. Mata-mata PID (Dinas Reserse Politik) pemerintah kolonial mengintai di mana-mana, ancaman represi semakin diperkeras. Para penggerak perjuangan politik lalu, secara sungguhan maupun semu, menenggelamkan diri dari permukaan percaturan. Mereka melakukan pekerjaan agitprop perjuangan secara tersamar. Kritik keras Muso terhadap pendirian "Partai Republiek Indonesia" oleh Tan Malaka, misalnya, dikemas dalam buku kecil "Het Maleische Operete Gezelschap" (Rombongan Operet Melayu) "Dahlia-Opera", yang menampilkan lakon "Gagak Solo" dengan "acteur" Mr. Zainal dan "actrice" Miss Roek.

Oleh karena itu pastilah bukan gejala kebetulan jika, justru di sepanjang tahun 1930-an sampai selama—terlebih-lebih lagi—masa pendudukan Jepang, tumbuh subur kelompok-kelompok seni pertunjukan rakyat dan seni bela diri. Orang seperti diingatkan pada pelajaran dari lakon wayang purwa, "Semar mBarang Jantur", ketika Semar dan anak-anaknya sebagai nayaga dan Sembadra sebagai pesinden mengamen mencari jejak hilangnya Janaka. Atau pelajaran dari cerita babad "Pambayun Dadi Ledhek", Pambayun Menjadi Penari Ronggeng,

yaitu ketika putri sulung Senapati itu ditugasi ayahnya menjadi “rante mas”, agar dengan kecantikannya melumpuhkan Ki Demang Mangir Wanabaya, pimpinan pemberontak.

Kehidupan politik menjadi seperti bermetamorfosis dalam kehidupan seni, dan kehidupan seni dan politik lalu bersamaan tampil saling tunjang-menunjang. Mirip seperti di “zaman tradisional”, ketika musik lesung terdengar berdentam-dentam seusai musim panen, atau ketika di pelataran desa anak-anak petani mempergelarkan “lakon dolanan” di bawah sinar bulan purnama, misalnya “Soyang”, ketika bahasa seni adalah juga bahasa perjuangan hidup sehari-hari.

Benteng selatan kraton Yogyakarta, sepanjang satu kilometer dan tinggi empat meter, diubah menjadi kanvas raksana oleh para pelukis yang tergabung dalam PTPI (Pusat Tenaga Pelukis Indonesia) ketika kota Yogyakarta menjadi ibukota RI. Rangkaian poster-poster perjuangan tergelar di tembok kraton itu. Barangkali inilah poster terbesar dan terpanjang yang pernah ada dalam sejarah seni rupa Indonesia.

Rakyat memang beda dari kaum ongkang-ongkang atau kaum *leisure class* masyarakat, dalam menyikapi budaya dan seni. Jika bagi mereka yang tersebut akhir ini berkesenian ialah sekadar mengisi waktu kosong, “klangenan” priyayi Jawa menamainya, tapi bagi rakyat berkesenian ialah mengucapkan kehidupan dan penghidupan.

Sementara itu di kalangan para pemikir kebudayaan bergulir adu wacana, tentang apa itu kebudayaan nasional dan bagaimana kebudayaan nasional harus dibangun. Suatu debat atau polemik besar kebudayaan, yang sebenarnya tidak atau belum pernah terselesaikan sampai sekarang. Debat besar itu telah mencuat sekurang-kurangnya tiga kali. Yaitu, pertama, sekitar pertengahan tahun 1930-an; kedua, pada tahun-tahun pertama sesudah proklamasi kemerdekaan RI; dan ketiga, selama kurun waktu 1959-65 antara kaum Manikebu (Manifes

Kebudayaan) dengan kaum Manipol (Manifesto Politik), sejak pidato 17 Agustus 1959 Presiden Soekarno "Penemuan Kembali Revolusi Kita".

Pada permunculannya yang pertama dan kedua, debat besar kebudayaan itu bisa disederhanakan antara kubu Sutan Takdir Alisjahbana di pihak yang satu, dengan kubu Ki Hajar Dewantara pada pihak yang lain. Takdir yaitu Pujangga Baru, yang tampil sebagai gerakan pembaharu Indonesia dengan berpaling ke Barat, dan dalam sastra khususnya pada *l'art pour l'art* "de Tachtigers" (Angkatan '80) di Belanda peserta peniup nafas Politik Etik. Dewantara yaitu Taman Siswa, yang tampil sebagai "badan perdjuangan yang berdjiwa nasional", yang ada kalanya, semasa tahun-tahun represif Hindia Belanda dan Dai Nippon, misalnya, "melakukan perlawanan setjara positif" dan di mana perlu "setjara aktif-illegal".

KMB Pemicu Kelahiran

Demikianlah buaian ideologi sosial politik dan kebudayaan yang telah melahirkan Lekra. Bukan buai senandung ayun-amben nina-bobok yang membelai, tapi suara perbenturan dua gugus wacana: Barat atau Timur, "dewa-dewa modern dan revolusioner" Willem Kloos cs. atau "gerombolan yang dianggap membahayakan penguasa asing" Mas Marco dkk.

Di depan mata nasionalis seperti Dewantara, Barat bukanlah dewa revolusioner selamanya tapi juga bukanlah setan reaksioner sepanjang masa. Maka, seperti Kartodikromo, ia lalu mengubah ejaan nama kecilnya dari "marko" menjadi "marco", sambil melanggengkan sebutan "mas" di depan namanya dan tidak mengubahnya menjadi "de heer". Taman Siswa K.H. Dewantara melambangkan kiat penyelarasan Timur-Barat itu dalam rumus pasemon "teori nasi goreng".

Sementara itu kedudukan Indonesia dalam medan percaturan politik untuk pembebasan diri, di meja perundingan dan di medan pertempuran, terus-menerus

mengalami kekalahan demi kekalahan. Naskah persetujuan KMB (Konperensi Meja Bundar) akhirnya ditandatangani di Den Haag 1949, dan riwayat republik proklamasi 1945 pun berakhir. Benar, kurang dari satu tahun kemudian, RIS bubar dan kembali menjadi RI kesatuan. Juga benar, Uni RIS - Kerajaan Belanda pun berhasil dibubarkan secara sepihak sekitar lima tahun kemudian (1954).

Menghadapi perkembangan sejarah yang begitu, Presiden Soekarno lalu menilai "revolusi Agustus belum selesai", dan PKI lebih tandas lagi menilainya sebagai "telah gagal". Republik Indonesia tidak lagi merdeka dan berdaulat, tetapi menjadi satu negeri yang semi-kolonial dan semi-feodal. Begitu keadaan politik ekonominya, begitu pula keadaan sosial dan budayanya. Tentang ini kenyataan telah berbicara sendiri, yaitu dengan terbentuknya apa yang disebut "Sticusa" (*Stichting voor Culturele Samenwerking*; Lembaga Kerjasama Kebudayaan) sebagai salah bentuk pelaksanaan "*Culturele Accoord*" (Kesepakatan Kebudayaan) Indonesia-Belanda hasil KMB itu.

Revolusi Politik selalu lebih gampang dan cepat datang ketimbang Revolusi Kebudayaan. Revolusi Politik Agustus '45 belum selesai, atau bahkan telah gagal, apa lagi Revolusi Kebudayaannya! Dalam banyak pidatonya Bung Karno lalu gencar "memerangi" mentalitas "blandis" dan "hollands denken". Ki Hajar memperingatkan, bahwa menerima "*Accoord*" itu berarti menyerahkan diri pada suatu bentuk sensor nasional, yang akan menjadi bencana untuk rakyat, juga di bidang kebudayaan. Trisno Sumardjo, anggota SIM semasa di Madiun (1946/47), melihat KMB, Marshall Plan dan PBB semuanya akan menyeret Indonesia menuju kapitalisme dan di bawah pengaruh Amerika. Bersamaan dengan pengaruh itu, katanya pula, akan dibawanya unsur-unsur imperialisme, unsur-unsur reaksioner terhadap cita-cita kemerdekaan, kemanusiaan dan kerakyatan". S. Sudjojono, pendiri "Persagi" (1937; Persatuan Ahli Gambar Indonesia) dan belakangan juga SIM (1946; Seniman Indonesia Muda), tidak "nunak-nunuk" lagi dengan dunianya.

Konsep pikirannya ditulisnya dalam sebuah risalah yang berjudul jelas dan tegas: "Kami Tahu, Kemana Seni Lukis Indonesia Hendak Kami Bawa".

Pada satu pihak dari kubu kebudayaan nasional Dewantara terjadi pengkristalan konsep, dalam bentuk lahirnya konsep kebudayaan kerakyatan; pada lain pihak dari kubu "*l'art pour l'art*" Takdir terjadi pemuaian konsep, dalam bentuk lahirnya konsep kebudayaan humanisme universal. Dua kubu inilah yang sepanjang 1959, terutama sejak 1962, sampai 1965 merupakan dua komponen kebudayaan yang saling berhadap-hadapan. Lekra tidak sekadar menolak "seni untuk seni" sambil membela seni dan ilmu yang "*engaged*". Lebih dari itu "*engagement*" Lekra pun tegas, yaitu pada ideologi dan politik kemerdekaan dan kerakyatan.

1-5-1: Pedoman Gerakan

Demikianlah Lekra lahir pada tahun 1950, dan bukan pula secara kebetulan jika bertepatan (baca: ditepatkan) pada tanggal 17 Agustus. Yaitu suatu saat, ketika bangsa Indonesia menyatakan kemerdekaan dan kedaulatan atas dirinya.

Lekra didirikan di Jakarta, di tingkat nasional dipimpin oleh satu badan sekretariat enam orang, dengan seorang dari mereka selaku sekretaris umum. Dengan begitu Lekra tampil menyatakan dirinya, sebagai wadah para pekerja kebudayaan rakyat yang berhimpun di dalamnya, dan sebagai cita-cita kebudayaan rakyat yang menuntut kemerdekaan dan kedaulatan atas dirinya. Lekra bukan sekedar tempat kaum seniman dan para selebritis suka-hibur berhimpun dan berkenes-kenes. Sebagai organisasi Lekra adalah organisasi dari suatu gerakan kebudayaan.

Suatu gerakan! Karena itu Lekra dan para seniman serta pekerja kebudayaan yang bergabung di dalamnya, tentu saja secara sadar mempunyai cita-cita dan tekad. Cita-cita apa dan tekad bagaimana? Membangunkan rakyat agar

menjadi sadar budaya, dan selanjutnya menjadikan budaya sendiri sebagai subjek di negerinya sendiri. Dengan peranannya yang demikian itu Lekra merupakan suatu organisasi gerakan kebudayaan yang berideologi dan berpolitik, yaitu ideologi kemerdekaan dan politik kerakyatan.

Pekerja kebudayaan rakyat bukanlah seniman dan ilmuwan yang mengisolasi diri dari rakyat, dan bersikap tak acuh terhadap persoalan hidup rakyat. Lekra tidak ingin kehidupan kebudayaan dikuasai kaum priyayi kota dan desa, yang secara tidak sadar—apalagi jika dengan sadar—mereka memainkan peranan sebagai pemanjang tangan kapitalisme asing dan sisa-sisa feodalisme pribumi.

Selama sekitar delapan tahun pertama, yaitu sampai kongres nasionalnya yang pertama (ternyata kemudian sekaligus juga yang terakhir) di Solo tahun 1959, Lekra sibuk memasyarakatkan diri. Mengembangkan sayap organisasi sejauh-jauh di seluruh wilayah tanahair, sambil mendakwahkan ideologi dan politiknya demi menunaikan amanat cita-cita Revolusi Agustus '45 sebagai syarat mutlak untuk pengembangan kebudayaan rakyat. Kegiatannya yang demikian itu diterjemahkan melalui berbagai bentuk usaha penciptaan karya seni dan ilmu. Beberapa contoh dapat disebut, misalnya: pembentukan grup-grup paduan suara dan kroncong, yang menampilkan lagu-lagu berlatar belakang perjuangan kemerdekaan dan lagu-lagu rakyat berbagai daerah; menggalakkan seni pertunjukan rakyat—misalnya ludruk dan ketoprak—untuk mengempang banjir film-film dar-der-dor dan ngak-ngik-ngok dagangan AMPAI (*American Motion Picture Association in Indonesia*); wayang orang "Sri Wedari" Solo mementaskan lakon konfrontasi Gatotkaca - Setija, dalam "Rebutan Kikis Tunggarana", pasemon agar Bung Karno berani tegas terhadap Belanda dalam masalah Irian Barat. Seperti halnya Gatotkaca terhadap Setija, walaupun ia anak Wisnu sang pelindung jagad.

Tapi Lekra bukannya tanpa kritik terhadap pemerintah Soekarno.

Bambang Sokawati Dewantara, misalnya, menciptakan tari "Enam-Empat", yang melukiskan aksi kaum tani menuntut bagi hasil yang layak terhadap tuan tanah; Sudarno As menggubah tari "Menjala Ikan", yang melukiskan ketidakberdayaan nelayan buruh di Kampung Laut Cilacap dalam menghadapi tengkulak dan "tuan ikan"; Suyud melukiskan membubungnya harga-harga kebutuhan pokok dalam gending dan tari "Blanja Wurung" (Urung Berbelanja). Oey Giok Siang, barangkali, menggubah lagu langgam keroncong "TST": "aku baru mengerti, yang itu tst, tahu sama tahu ..."

Dalam umurnya yang terlalu pendek, dibanding Humanisme Universil dan Pujangga Baru yang mendahuluinya, di sana-sini Lekra segera mendapat tempatnya yang hangat di hati rakyat. Jika di kampung-kampung di Yogya orang mengatakan "melihat Lekra", artinya melihat berbagai macam pertunjukan gratis di panggung terbuka, yang dibangun dengan papan-papan diatur di atas drum kosong, dengan hiasan banyak penjor, tampah dan kukusan dilukis indah-indah. Jika di desa sana-sini di Jawa Tengah orang mengatakan "melihat dalang lekra", itu berarti menyaksikan pagelaran wayang kulit yang antawacana dalangnya "runtut", lakonnya "nges" karena "nyambung" dengan situasi aktual; adegan goro-goronya berisi kritik tajam namun kocak; dan banyak gending-gending baru diintrodusir.

Kaum seniman dan budayawan menengah kota dan pimpinan militer (angkatan darat) mulai merasa terancam. Lalu, karenanya, dari sudut organisasi di jajaran Kodam dibentuk badan-badan kerjasama seniman dan militer, dari sudut kreativitas dicarinya celah alasan "artistik". Dari celah ini, menurut penilaian mereka, karya-karya para seniman Lekra bermutu rendah, oleh karena mereka tidak mau memisahkan dunia artistik dari dunia politik. Kritik artistik yang sejatinya murni politik ini, melalui Kongres Nasional I Lekra di Solo tahun 1959, dijawab oleh Njoto dengan menegaskan bahwa dalam hubungan dengan kebudayaan justru "politik adalah panglima". Politik, bagi Lekra, adalah

basis Kebudayaan. Maka berpolitik bukanlah soal. Tapi yang soal adalah politik bagaimana yang ditempuh seseorang.

Lekra menangkis kritik, bahwa banyak karya seniman Lekra gagal secara artistik karena mereka menolak pemisahan antara politik dan artistik. Tetapi memang tidak keliru jika orang berkata, bahwa banyak seniman dan pekerja kebudayaan Lekra yang belum berhasil menciptakan karya-karya yang bermutu seni tinggi. Justru untuk itu Kongres Nasional I Lekra merumuskan "asas dua tinggi", yaitu tinggi mutu ideologi dan tinggi mutu artistik.

Asas "dua tinggi" ini merupakan salah satu saja dari "lima kombinasi" pedoman kerja semuanya, yaitu: (1) meluas dan meninggi, (2) tinggi mutu ideologi dan mutu artistik, (3) tradisi baik dan kekinian revolusioner, (4) kreativitet individuil dan kearifan massa, dan (5) realisme sosialis dan romantik revolusioner.

Dengan "politik adalah panglima" sebagai basis, semua ketentuan kombinasi yang lima itu akan bisa dicapai, jika melalui metode kerja "Turun ke Bawah". Itulah yang disebut garis "Satu-Lima-Satu" Lembaga Kebudayaan Rakyat.

TAHUN PENULISAN TIDAK DITEMUKAN, KEMUNGKINAN SEKITAR AWAL 2000-AN JIKA MERUJUK PADA PENYEBUTAN "MASA PEMERINTAHAN GUS DUR" DALAM TULISAN, PENY.

METODE TURUN KE BAWAH

Kata "turun ke bawah", atau yang lebih terkenal dalam istilah akronimnya "turba", sekarang ini sudah melenceng terlampau jauh dari maknanya semula. Tidak lagi sebagaimana yang dikehendaki oleh para pencipta dan pengguna pertama istilah itu sendiri. Malah bukan sekedar "melenceng terlampau jauh" saja, tapi sudah sama sekali diganti, baik isi maupun semangatnya.

Pelencengan itu terjadi sejak zaman Orde Baru. Orde Baru memang tidak hanya telah menjungkir balik sejarah bangsa saja, tetapi juga telah menjungkir balik dan mengubah makna pada sangat banyak kata-kata. Jika tidak diubah maknanya secara terang-terangan, dibikin kabur di balik kata-kata dari bahasa yang sudah lama mati, Jawa Kuno atau Sanskerta atau Jawa Baru kromo yang tidak populer. Jalan lain lagi ialah dengan membuatnya dalam kata-kata singkatan atau akronim, model bahasa sandi dunia militer.

Jika bahasa koran Orde Baru menulis "ia telah diamankan", kata-kata itu ternyata sama sekali bukan berarti "ia telah dilindungi dari ancaman". Tapi justru sebaliknyalah, itu berarti: "ia telah dimasukkan di kerangkeng penjara". Ketika Suharto menerima laporan Yasir Hadibroto tentang tertangkapnya DN Aidit, dan memberi perintah tegas dalam sepatah kata "bereskan", itu bukan berarti agar persoalannya diselesaikan menurut prosedur semestinya di dalam negara hukum. Tetapi ternyata sebaliknyalah: "bunuhlah, habis perkara!" Kata "beres" ternyata satu arti—*linea recta*—dengan kata "bunuh". Ketika interogator yang satu teriak pada interogator yang lain: "kasih cincin itu!", ternyata bukan seruan agar kepada si tapol diberikan cincin mas atau perak (kiriman istri barangkali), tapi itulah perintah: "pasang cincin tembaga (di penis, puting payudara atau klitoris) dan setrum!" Kata "cincin" bukan lagi berupa benda hiasan, tapi simbol salah satu alat penyiksa.

Begitu juga tentang sepatah akronim "turba" ini. Jika pers Orde Baru menulis, bahwa "Bapak Presiden" atau "Bapak Menteri Anu melakukan turba ke

berbagai daerah", tidak lain itu hanya berita tentang Presiden atau Menteri turun dari kursi jabatannya, keluar kantor dan dalam iringan mobil pengantar dijaga pengawal menuju ke "daerah". Bukankah sepatah kata "Bapak" dalam bahasa Orba ini pun, tak lain sejenis dengan sebutan "Hyang" dalam bahasa Pararaton?

Adapun ujung terakhir "daerah" turba pembesar Orba itu, paling jauh sampai di pendapa kelurahan, dan di sana "tatap muka" dengan "rakyat". Lalu yang terjadi ialah, dari pihak "rakyat" melapor, dan dari pihak "bapak" memberi "amanat", "pengarahan", dan "juklak". Itulah "turba" ala Orba. Begitu itulah pula kata "turba" dalam bahasa pers Orba.

Kamus A.Teeuw (1990), sekedar ikut-ikut, lalu memberinya arti dalam Belanda "zich onder 't volk begeven, op inspectie gaan" (pergi ke tengah masyarakat, untuk melakukan inspeksi). Sementara itu, sedikit jeli dari Teeuw, John M.Echols dan Hassan Shadily (1992), memberinya dua arti: 1. "visit by officials to villages (in the 1960s)", dan 2. "trend (among political leaders) to *maintain channels of communication* with the people" (cetak miring oleh saya, HS).

"Turba" semacam ini barangkali paling jauh bisa disamakan dengan turbanya Prabu Hayam Wuruk, ketika melakukan perjalanan inspeksi ibarat "njajah desa milang kori", menjelajahi desa-desa menghitungi rumah dari pintu ke pintu, seperti dicatat dalam kitab "Negarakertagama". Di dalam model turba semacam ini, bagaimanapun juga, masih tergambar adanya senjang yang memisahkan antara "priyagung" di atas yang turun, dengan "kawula alit" di bawah yang dituruni.

Demikianlah pemahaman orang tentang turba sampai sekarang. Ini juga pertanda bahwa secara ideal, atau dari sudut pandang ideologis dan kultural, Orde Baru sejatinya masih tetap *magrong-magrong* di atas singgasana kekuasaannya.

Bagaimana Turba bagi Lekra?

Lawan-lawan Lekra dahulu memang berhak sewot. Betapa tidak? "Manifesto Kebudayaan" mereka dipendekkan menjadi "Manikebu" (padahal pasti bukan oleh Lekra), dan "manikebu" dipertegas lagi menjadi "mani kebo" alias "sperma kerbau". Kerbau ialah binatang untuk pasemon kedunguan, walaupun besar wujudnya.

Lalu, karena sewotnya, terhadap "turba" yang oleh Lekra diserukan sebagai gerakan ini, lawan-lawan Lekra itu—barangkali sambil menindas rasa cemburu sekaligus waswas di hati—memberi kepanjangan akronim "turba" sebagai (maaf!) "turuk babi". Kata caci maki yang, sepadan dengan "puki mai" atau "cuki mai", sebenarnya lahir terlampau awal. Karena yang pantas dicaci demikian, justru pemahaman dan pelaksanaan "turba" ala Orde Baru sekarang ini!

Bagi Lekra, turun ke bawah merupakan metode kerja dalam melaksanakan asas-asas kegiatannya yang merupakan lima kombinasi, yaitu: (1) meluas dan meninggi, (2) tinggi mutu ideologi dan tinggi mutu artistik, (3) tradisi baik dan kekinian revolusioner, (4) kreativitas individual dan kearifan massa, dan (5) realisme sosialis dan romantik revolusioner.

Dengan rumusan itu berarti, bahwa segala asas kegiatan tersebut hanya akan bisa tercapai atau terlaksana sebagaimana mestinya, apabila bermula dari bawah. Ke "bawah" tidak sekedar untuk inspeksi (seperti diterjemahkan Teeuw), bahkan juga tidak sekedar untuk membangun "jalur komunikasi dengan bawah" (seperti dimengerti oleh Echols-Shadily). Tujuan turba ialah untuk mengenal tentang "bawah", menangkap "denyut jantung yang di bawah", menjadikan dirinya sebagai wahana bagi yang di bawah untuk menyuarakan apa yang hidup di bawah itu. Ini hanya mungkin terjadi apabila sudah tidak ada senjang lagi dengan "yang di bawah", melainkan telah menjadi—saya pinjam ungkapan Jawa—"manjing ajur-ajèr" (melebur menyatu) bersama dengannya.

Siapakah yang dimaksud dengan "bawah" itu? Ialah golongan dalam masyarakat yang paling menderita hidup mereka, dan oleh karena itu pun merupakan golongan yang paling pertama berkepentingan akan adanya perubahan. Di tengah masyarakat desa, mereka itu ialah kaum tani miskin dan buruh tani atau tani tak bertanah. Di tengah masyarakat kota, mereka itu ialah kaum miskin kota dan kaum buruh yang hidup dari menjual atau menggadaikan tenaga kerja mereka. Di tengah masyarakat laut, mereka itu ialah kaum nelayan miskin dan nelayan buruh.

Turun ke bawah tidak hanya datang ke desa atau ke kampung kumuh, kemudian pada jam-jam tertentu bertatap muka atau berwawancara dengan kaum miskin di sana, lalu beristirahat makan dan tidur terpisah dari tempat mereka yang diturun-bawahi. Turun ke bawah yang ditetapkan sebagai metode kerja Lekra, semestinya (sekali lagi: semestinya, karena harus diakui tidak selalu berjalan sesuai dengan rencana!) dilakukan dengan menempuh jalan "tiga sama". Yaitu sama kerja, sama makan, dan sama tidur. Sama kerja artinya mengerjakan pekerjaan yang sama, seperti yang dikerjakan oleh mereka "yang diturun-bawahi". Jadi bukan hanya mereka bekerja di sawah-ladang, di bengkel, atau mencari beling, sementara itu kita sibuk menulis-nulis di meja tulis -- ini sekedar "semua kerja" tapi bukan "sama kerja". Sama makan artinya makan makanan yang sama, seperti yang dimakan oleh mereka "yang diturun-bawahi". Jadi bukan hanya sementara mereka makan "nasi" bulgur atau singkong rebus di pematang, sedangkan kita makan nasi kebuli istimewa di meja makan bertaplak putih. Sama tidur artinya tidur dengan perlengkapan tidur yang sama, seperti perlengkapan tidur yang digunakan oleh mereka "yang diturun-bawahi". Jadi bukan hanya selagi mereka sekeluarga tidur di balai-balai bambu, seruangan dengan satu-dua ekor kambing "gadhuhan", sedang kita tidur di atas tempat tidur berkasur, berkelambu dan berselimut hangat.

Dengan demikian hasil terakhir turba akan mengena pada dua pihak sekaligus. Dan itulah pula sesungguhnya yang dicita-citakan Lekra untuk dicapai dengan gerakan turba ini. Dari pihak yang "diturun-bawahi", suara mereka akan terangkat ke permukaan percaturan; dan dari pihak yang "menurun-bawahi", kesadaran ideologi mereka akan tercerahkan, sehingga menjadi peka terhadap suara arus bawah. Itulah sesungguhnya latar belakang filsafat gerakan turun ke bawah.

Turba dalam Pelaksanaan

Sebenarnya buat seniman dan sastrawan dari suatu kurun waktu yang datang menyusul sesudah seniman dan sastrawan Angkatan 45, perihal turba bukan merupakan satu masalah baru. Gaya hidup bohemian Chairil Anwar, panutan besar para seniman dan sastrawan Angkatan 45, sangat kuat berpengaruh di kalangan mereka dalam awal tahun 50-an.

Seperti gaya hidup jipsi Bohemia dahulu kala, mereka ini tidak mau peduli pada segala konvensi sosial, tidak berhitung tentang hidup esok hari tapi kekinian dari saat ke saat. Mereka hidup bebas mengembara, terkesan gelandangan, tak teratur dan tak mau tahu aturan, terkesan eksentrik atau "nylenèh" lain dari yang umum. Karena gaya hidup yang bebas merdeka, menolak segala konvensi, dan menikmati zat-zat hidup dari saat ke saat, mereka pun menjadi anti-kemapanan dalam segala bentuk dan pernyataannya. Contoh esktrem pandangan hidup demikian ini barangkali ada pada Basuki Resobowo alm., pelukis "Angkatan Persagi" yang meninggal tahun 1990 yang lalu di Amsterdam. Resobowo mempunyai motto, dan itu dijabarkannya dalam hidup kesehariannya, "*la vie est la misère*". Hidup ialah sengsara. Kursi rotan yang tidak reot, dan kasur yang masih empuk baginya ditakuti sebagai penghalang kerja penciptaan!

Lalu, dalam awal 1950-an itu, banyaklah tunas-tunas "seniman" dan

“sastrawan”, yang, sesudah mencoba-coba membikin sketsa “potret diri” atau menulis satu-dua potong sajak “rembulan” dan sajak “cinta”, menobatkan diri menjadi “seniman”. Adapun atribut seniman yang bebas merdeka itu ialah: membiarkan rambut gondrong awut-awutan, mengenakan pakaian dekil bertambal sana-sini, mandi kapan mau (seolah-olah air dan sabun memadamkan “inspirasi”), kalau malam berkeluyuran konon untuk menangkap ilham yang berpendaran di tengah pekat alun-alun mesum. Menipu dan mengutil. Seperti Chairil, kata mereka.

Entah bagaimana di kota-kota lain dalam kurun waktu yang sama, tapi begitulah yang menggejala di kota Yogya. Bahwasanya itu terjadi di Yogya, selain terpengaruh oleh bohemianisme seniman ‘45, tentu tidak terlepas dari latar belakang sejarah bekas Ibukota Revolusi ini. Yogya, sejak pemerintah pusat kembali ke Jakarta, kehilangan sifat “kota politik” tapi lalu tumbuh menjadi “kota pelajar” dan “kota benteng kebudayaan nasional”, dengan segala sisa-sisa baik dan buruk dari ekstremitas zaman perang kemerdekaan.

Selama paruh kedua tahun 1940-an di Yogya, sebagai Ibukota Revolusi, banyak pengungsi berdatangan dari segala penjuru tanah air yang terancam musuh, juga banyak berkeliaran siang dan malam pemuda “ekstremis”—istilah NICA untuk menyebut pemuda gerilyawan Republik. Jika NICA dengan sebutan “ekstremis” bermaksud untuk menunjuk kaum yang melanggar batas “*rust en orde*” (keamanan dan ketertiban) yang mereka berlakukan, beda halnya dengan penilaian masyarakat awam ketika itu yang terhenti pada penampilan lahiriah. Mereka itu memang di luar yang biasa, “ekstrem”: berambut gondrong, berkumis dan berjenggot panjang, berselempang rangkaian peluru, berikat pinggang granat tangan, dan yang serba aneh-aneh lainnya. Tentu saja di tengah-tengah para ekstremis sejati itu tidak sedikit menyelinap kaum ekstremis gadungan. Lagu “Sepanjang Malioboro Raya”, yang terkenal saat itu, melukiskannya dalam

kalimat-kalimat antara lain:

“ada Don Kisot mengaku patriot
rambutnya panjang serta berjenggot
ada lagak bintang layar putih
mondar-mandir cari kekasih ...”

Pembonceng dan pemain gadungan semacam itu juga ada di kalangan seniman dan sastrawan. Mereka tidak mengerti, melainkan sekedar meniru sisinya yang lahiriah. Jika Chairil Anwar, atau Rivai Apin, menyelusupi hitam malam Pasar Senen atau Gang Hauber, maka mereka pun tak mau ketinggalan. Sebatas menikmati hangat tubuh perempuan-perempuan penjual jasa seks, tapi abai terhadap usaha pencarian nilai-nilai hidup yang terselubung dalam rahasia siang yang penuh kemunafikan. Mereka tidak mengerti, tapi sekedar meniru pernyataannya yang lahiriah belaka. Hendra Gunawan, Batara Lubis, Djoni Trisno, dan entah siapa yang lain, mereka membiarkan rambut tumbuh gondrong, brewok berkumis bercambang. Tapi bahwa sesekali mereka masih mengaca dan mematut penampilan, barangkali atribut-atribut keluar-biasaan itu sengaja dimaksud untuk menawarkan “keindahan alternatif” yang alamiah, *vis a vis* “keindahan konvensional” yang dalam kemasan ala “jongenschop” atau “crew cut” dan lain-lainnya.

Hasrat untuk menyelami dan menghayati, lalu kemudian ikut bersama merasai inti kedalaman lubuk kehidupan, sesungguhnya menjadi tuntutan lumrah bagi pekerja seni yang sadar akan fungsinya. Di kalangan orang Lekra di Yogya pada awal 1950-an itu, sering terdengar dua patah kata Belanda “*beleven*” dan “*meeleven*”; yaitu mengalami atau menghayati dan ikut serta merasai apa yang dialami, dihayati dan dirasai orang lain sesama.

Karena itu turba, sebagai metode kerja penciptaan, bukan masalah baru.

Yang baru hanyalah istilahnya itu sendiri, karena ketika masih merupakan kegiatan individual dan spontan, seniman dan sastrawan yang melakukannya tidak memberinya istilah khusus. Jika pada dua orang dari sanggar "Pelukis Rakyat" Yogya, Yuski Hakim dan Tarmizi, misalnya, ditanya untuk apa mereka pergi ke pasar burung di Ngasem Yogya atau ke kampung nelayan di pantai Pemalang, jawaban mereka akan langsung menunjuk pada tujuan terakhir. Untuk melukis atau membuat sketsa kehidupan. Kalau kepada Kirdjo Muljo, penyair, atau Kusbini si "buaya kroncong", ditanya untuk apa keluyuran malam di kampung Balokan, kawasan lampu merah kota Yogya ketika itu, jawaban mereka lugas saja: "untuk melihat kehidupan malam". Kirdjo Muljo dan Kusbini, kedua-duanya seniman kondang Yogya bukan anggota Lekra.

Sejak tahun 1960 Lekra menetapkan turba secara tersurat sebagai metode kerja, dan bahkan menegaskannya secara nyata sebagai gerakan. Itu berarti turba tidak dilakukan secara individual dan spontan, melainkan secara berencana dan sebagai urusan bersama. Turba lalu mendapat bobot baru dan nuansa makna yang lebih bersegi banyak. Turba bukan lagi merupakan metode kerja penciptaan saja, tapi juga metode kerja pengembangan dan kegiatan organisasi, metode kerja pengenalan secara konkret kehidupan seni dan budaya di "bawah", dan—terlebih penting lagi—metode kerja pendidikan dan penyadaran diri serta pendewasaan diri sebagai pekerja kebudayaan rakyat.

Seperti yang lazim dimaksud ketika itu, seniman dan sastrawan pada umumnya lahir dari tengah-tengah masyarakat menengah, dan malahan bisa lebih dipertegas lagi dari masyarakat terpelajar di kota. Mereka, ketika itu, masih memandang kesenian rakyat—wayang, ketoprak, lenong, ludruk, dagelan, kroncong, penembang macapat atau babad yang dulu biasa dilakukan selama "selapan" malam usai kelahiran atau setidaknya selama belum "puput puser" (tanggal tali pusar), dan semacamnya—bukan kesenian melainkan tontonan atau

hiburan atau “sekedar” tradisi rakyat. Para pelaku kesenian rakyat dan pendukung tradisi tutur itu tidak dipandang sebagai seniman dan sastrawan, melainkan orang Melayu menyebutnya sebagai juru “pelipur lara”—atau, pinjam istilah alm. Jacques Leclerc “tukang suka hibur”. Jacques Leclerc ilmuwan Perancis, peneliti sejarah Indonesia terutama kurun waktu 1930-1950, pernah dua tahun mengajar Sejarah di SMA “Budi Utomo” Jakarta.

Di bawah Lekra semua kaum seniman dan sastrawan itu, baik yang “terpelajar” maupun yang “tidak makan sekolahan”, disebut dalam cakupan satu istilah: pekerja kebudayaan rakyat.

Turba menjadi asas pedoman kerja Lekra. Maka juga bagi kaum pekerja kebudayaan rakyat yang memang berasal dari lapisan rakyat pun—misalnya dalang, pemain wayang-wong di desa, pemain jathilan dan reog, penari ledhek dan penembang macapatan dan lain-lain—turba tetap berlaku sama seperti bagi para pekerja kebudayaan yang “terpelajar”. Sebab, menjadi “wong cilik” belum sekaligus berarti sadar dengan sendirinya tentang keadaan dan kedudukan sendiri sebagai “wong cilik”. Mengapa ia dan kaumnya, yang mayoritas, disebut “wong cilik”; dan mereka, yang minoritas, disebut “wong gedhe” dan di atas itu ada lagi yang disebut “panggedhe”. Mengapa “wong cilik” bicara pada “wong gedhe” dan “panggedhe” harus dalam bahasa Jawa krama dan krama inggil, sebaliknya mereka terhadap dirinya boleh tak acuh walaupun disembah-sembah? Mengapa Trunajaya yang berani melawan Kompeni Belanda, salah satu lakon baku panggung ketoprak, dihidupkan dalam dolanan anak-anak desa di malam purnama dengan syair penghinaan “ciyèt-ciyèt Trunajaya dibebencèt”? Mengapa Engtai harus menyamar sebagai laki-laki untuk bisa bersekolah? (Sampek-Engtai juga termasuk lakon baku utama panggung ketoprak). Mengapa Engtai dan Sampek tidak boleh kawin, padahal dua anak muda itu saling cinta-mencintai, dan Engtai dikawinpaksakan dengan Jendral Macun yang tidak dikenalnya? Sementara Sampek, disaksikan

detak-detak waktu sekerat maut dan curahan hujan dari atap rumahnya yang bocor, mati karena hak mencinta pun tidak dimungkinkan? Mengapa ada orang yang tidak punya hak mencinta, sementara ada juga orang lain yang punya kuasa menginjak-injak cinta?

Semuanya itu soal-soal kebudayaan yang hanya akan bisa dijawab oleh barang siapa yang sadar budaya. Lekra bukan sekedar perkumpulan orang-orang yang ingin bergenit-genit di panggung, atau berulah keterampilan berkisah dan berbahasa dalam bentuk prosa atau puisi. Lekra ialah organisasi untuk penyadaran kebudayaan rakyat itu. Dan pelajaran tentang penyadaran budaya itu tidak terdapat di bangku-bangku sekolah mana pun, melainkan tergelar hidup-hidup di tengah kehidupan rakyat itu sendiri.

Sebagai Metode Riset

Pada sekitar akhir 1950-an saya ikut turba di Saragedug, sebuah desa di timur kota Yogya dekat Meguwo atau Adisucipto sekarang. Tujuan turba tujuh harmal ini untuk mendata dongeng-dongeng rakyat yang masih dikenal di desa itu. Desa Saragedug sering dikaitkan dengan dongeng Bandung Bandawasa dan Naga Bandung. Pada zaman awal kemerdekaan (1946) pernah terjadi dua keajaiban alam di sana, yaitu pohon pisang berjantung "seribu", dan kedua "umbul ladhu tiban"—yaitu sebuah mata air lumpur panas yang tiba-tiba terdapat di kebun seorang penduduk. Konon, kata sahibul hikayat, di tempat inilah dahulu pethit (ekor) Naga Bandung mencuat, selagi tubuhnya bertapa di bawah tanah melintang pulau Jawa, dan kepalanya di danau Tuntang, dekat desa Bandungan Ambarawa sekarang.

Di Saragedug kami berdua (di desa lain ada yang bertiga), saya dan Bung Ponimin, masing-masing diinapkan di rumah keluarga tani miskin. Waktu yang kami ambil ketika musim penghujan usai, yaitu sekitar bulan April, ketika musim

penggarapan ladang telah mulai. Pada siang hari mencangkul atau mendangir, dan pada malam hari memilin “gebegan”, yaitu tali lulub atau kulit batang waru, atau membuat welit—yaitu bahan atap terbuat dari daun kelapa kering. Sambil mewelit atau memilin tali itulah percakapan tentang dongeng rakyat kita bangun bersama keluarga petani itu. Yang sangat membuat saya terkesan ialah dongeng tentang mula-jadi lesung, dan pengenalan untuk pertama kali tentang “gamelan lesung”, dan bagaimana konser gamelan lesung ini diselenggarakan.

Pada tahun-tahun itu selain sebagai salah seorang pimpinan Lekra Cabang Yogya, saya juga penasihat Bakoksi (Badan Koordinasi Organisasi Ketoprak Seluruh Indonesia) dan anggota redaksi majalah “Bakoksi”. Dari teman-teman ketoprak Krida Mardi, saya telah mendengar tentang “gamelan lesung” yang konon dahulu digunakan sebagai pengiring pergelaran ketoprak pada awal masa sejarahnya. Saya terima cerita itu sebagai kebenaran, tanpa saya punya gambaran bagaimana lesung “ditabuh” ibarat gamelan. Ditabuh “asal” saja, ataukah juga dikenal “melodi” atau “gending” tertentu di dalam musik lesung ini? Siapakah pula “nayaga” pemain gamelan lesung ini. Perbendaharaan budaya desa yang tersimpan di kepala saya, berasal dari desa masa kecil saya yaitu Brosot Kulon Progo. Dari sana saya hanya mengenal dua saja “lagu gamelan lesung”—mungkin lebih tepat disebut irama bunyi-bunyian lesung—yaitu, “géjog” dan “kothèkan”, dengan yang tersebut pertama lebih miskin irama, nuansa dan warna bunyi dibanding dengan yang tersebut kemudian.

Di desa Saragedug ini saya mendengar tutur dongeng rakyat tentang asal-muasal lesung, yang merupakan jadian dari gembung atau tubuh raksasa dewa Kala Rau alias Lembu Culung. Lesung itu, oleh karenanya, dari ujung ke ujung dibagi-bagi menjadi beberapa bagian, yaitu: *mustaka* (kepala), *jangga* (leher), *jaja* (dada), *lambung* (perut), *suku* (kaki), dan *kèpèt* (sirip atau bibir). Apabila terkena pukulan, apalagi dipukul dengan sengaja, masing-masing bagian itu akan

menimbulkan efek bunyi yang berbeda-beda. Maka wajar saja apabila berbagai efek bunyi itu “dikemas” dalam satu komposisi akan bisa melahirkan apa yang disebut “lagu” atau “gending”. Suatu malam saya melihat bagaimana musik lesung dimainkan. Para pemain ialah beberapa perempuan muda, perawan kencur dan bocah tani perempuan serta bocah laki-laki. Tidak ada laki-laki dewasa ikut bermain. Setiap pemain berdiri di depan bagian “instrumen” masing-masing, yang bersambung menjadi satu instrumen utuh dan panjang bernama lesung itu. Ada yang berdiri di samping “mustaka” dengan memegang alu (antan), ada yang duduk di sisi “lambung” dengan sebatang tongkat, dan sebatang sapu lidi, ada yang memegang alu berhadapan bagian “suku” lesung.

Lalu terdengarlah lagu (demikianlah mereka menamai) “Wulung Kekalang”, yang bersama alunan bunyi dan irama pukulan mereka saya merasa terbawa terbang melayang-layang di langit luas, bagai seekor elang dengan mata tajam mengintai mangsanya di bumi. Ada lagi lagu “Emprit Neba”. Mendengarnya saya seperti di depan hamparan padi menguning di sawah, dan burung-burung emprit tak terbilang banyaknya bagai gelombang mendung menyerbu sawah. Ada lagi lagu “Ayam Ngelik”. Betapa mungkin rasanya, sapuan sapu lidi di “kèpèt” lesung berulang-ulang, menciptakan bunyi anak ayam menciap-ciap mencari induknya. Sayang pada akhir 1950-an itu alat perekam suara (*tape recorder*) belum terdapat di pasaran kota Yogya.

Kebudayaan Bukan Seni dan Sastra Kota Saja

Berikut ini cerita pengalaman pribadi, turba sebagai riset untuk pengubahan wawasan kebudayaan, dan riset untuk pembangunan organisasi kebudayaan. Peristiwanya terjadi di kota Semarang akhir tahun 1959. Ketika itu baru saja saya ditunjuk menjadi Sekum (Sekretaris Umum) Lekra Provinsi Jawa Tengah, menggantikan pendahulu saya yang kemudian menjadi Wakil Sekum,

alm Md. Hadi ("Md", Mohamad; pelukis).

Saya dihadapkan pada tantangan keluh-kesah. Semarang, menurut penilaian mereka, sebagai bekas kota pelahir PKI merupakan kota yang "subur dengan kehidupan revolusioner", tapi sangat kering dengan kehidupan kebudayaan. Miskin kader kebudayaan, perluasan organisasi "tidak berjalan", cabang dan ranting yang sudah berdiri pun hanya tinggal nama. Lebih terasa parah lagi karena, penilaian "Semarang kota politik, bukan kota budaya" itu dengan mengambil pembanding Yogya dan Solo, dua kota yang mendapat julukan "kota pelajar" dan "kota budaya". Pembandingan yang sama sekali keliru tentu saja. Selain pembandingan itu tidak tepat, pertanyaan timbul pada saya, apakah juga benar kota Semarang "kering budaya"?

Dengan jalan turba model seniman bohemien tahun 1950-an, saya bersama Yohed Munja, pimpinan Lekra Cabang Semarang, berkeluyuran malam minus melacur, dan sampailah kami pada kesimpulan bahwa penilaian di atas memang salah sama sekali. Dari penampilan lahiriah sepintas saja, dibanding dengan Yogya misalnya, "wajah Semarang" terkesan "lebih Cina" yang sibuk berdagang memburu untung, ketimbang "wajah Yogya" yang terkesan "kental Jawa" dan lebih asyik menunggu musim. Di kota Yogya hanya terdapat satu klenteng Tionghoa di Gondomanan, di Semarang ada sekian banyak di sana-sini. Di Yogya penduduk Tionghoa bermukim terpusat di sepanjang Jalan Pecinan, di Semarang mereka tinggal membaur di tengah kampung. Kota Yogya mempunyai dua koran besar, "Kedaulatan Rakyat" dan "Nasional"; di Semarang ada tiga, yaitu harian sore "Suara Merdeka" dan dua harian pagi berbahasa Tionghoa, yang belakangan bernama "Tempo" dan "Gema Massa". Belakangan terbit harian "Pembangunan" dalam dwi bahasa, Indonesia dan Tionghoa, dengan Ketua dan Wakil Ketua Redaksi Soemartono Mertoloyo dan saya sendiri.

Beda dengan gedung GRIS (Gedung Rakyat Indonesia Semarang) di kota

Semarang yang "sepi" dengan kegiatan budaya, di gedung-gedung pertemuan umum di kota Yogya tidak ada bulan lewat tanpa ceramah kebudayaan, lomba deklamasi, lomba mengarang cerpen dan puisi.

Tapi di Semarang, di trotoar sekitar Pasar Yaik, pada setiap petang di hari tertentu, orang bisa menonton gratis pergelaran wayang potehi ("wayang thithi", istilah Semarang). Justru di kota kebudayaan Yogya atau Solo, hal seperti ini tidak ada. Juga, di sekitar tahun 1960 itu, kota Yogya yang suka berbangga-bangga sebagai "benteng kebudayaan Jawa", tidak punya gedung permanen untuk pergelaran seni tradisional Jawa. Tapi justru di Semarang terdapat dua gedung yang besar, yaitu gedung Saba Karti di Jalan dr. Cipto, untuk pertunjukan wayang orang berselang-seling ketoprak dan sandiwara, dan gedung W.O. Ngesthi Pandhawa di dekat GRIS, khusus untuk pertunjukan wayang orang. Kusni, pemegang peran Kresna, Sastro Sabdo, pemegang peran Petruk yang sekaligus bas perkumpulan, dan pemegang peran Gareng dan Bagong yaitu Darso Sabdo dan Narto Sabdo—yang kelak tampil sebagai dalang wayang kulit tersohor, sesudah dalang-dalang Lekra mati didor atau mati perdata akibat peristiwa G30S '65—adalah nama-nama seniman panggung terkenal di kalangan masyarakat Semarang. Bahwa dalam banyolan-banyolan tiga panakawan Pandhawa itu, di tengah adegan Gara-Gara, selalu diseling kata-kata Tionghoa, sesungguhnya isyarat tentang siapa "pendukung" seni pertunjukan Jawa ini.

Suatu ketika saya ikut bersama beberapa teman Pelukis Rakyat Yogya, antara lain Martean Sagara, S. Trisno, Wijayakusuma, dan anggota Pelukis Rakyat Semarang, Harno dan Yohed Mundja, turba ke kampung nelayan di Tambak Lorok. Di pagi hari para pelukis ini larut dalam keramaian tengkulak berebut keringat nelayan dengan "tuan ikan", di siang hari mereka asyik melukis atau membuat sketsa perahu-perahu nelayan, di malam hari kami menonton permainan teatral yang mereka namai "sandiwara rakyat". Satu genre pergelaran lakon tentang peri

kehidupan sendiri, tanpa polesan dan tanpa pretensi, bermain di atas "panggung" yang telanjang, adegan demi adegan mengalir—seperti lenong Betawi di Pasar Rumput 1950-an awal—dan menggelombang seperti angin dan laut nafas keseharian mereka.

Lakon malam itu melukiskan bagaimana nelayan suami, yang telah tergadai pada tuan ikan, bersabung di tengah lautan, sementara nelayan istri sadar tapi tanpa daya melayani nafsu tuan ikan. Saya teringat pada lakon Motinggo Boesje "Malam Jahanam" (1958). Tapi seniman rakyat Tambak Lorok itu, tak tega menjahanamkan istri mereka sendiri, maka lakon itu mereka beri judul: "Lintang Tambak Lorok".

Semarang sama sekali bukan daerah kering kebudayaan. Sesungguhnya tidak ada sejengkal tanah pun, di mana di sana ada kehidupan manusia, akan kering dari kehidupan kebudayaan. Lekra akan sama sekali menyalahi jiwa dan semangatnya, jika mengukur kehidupan kebudayaan dengan seni dan sastra kaum terpelajar kota. Lekra sama sekali akan mengkhianati kredo sendiri, jika tidak sadar tentang dan pada siapa pendukung kebudayaan di wilayahnya sendiri.

Semarang bukan Yogya atau Solo. Maka "basis" kehidupan Lekra Semarang jangan dicari dan dibangun di atas bait-bait sajak, fragmen roman dan cerpen, serta panggung drama modern. Siapa penggerak dan pendukung kehidupannya, harus juga dicari di tengah masyarakat Tionghoa selain priyayi dan lapisan menengah Jawa.

Kesimpulan itulah yang kemudian menjadi rujukan dalam pemetaan ragam-ragam kegiatan dan dalam pembangunan organisasi kebudayaan setempat.

TAHUN PENULISAN TIDAK DITEMUKAN, KEMUNGKINAN
SEKITAR AWAL 2000-AN, PENY.

"Dari Dunia Dikepung Jangan dan Harus"

Dapat dipesan melalui akun tokopedia KUNCI Copy Station di pranala berikut:

linktr.ee/cikunci
linktr.ee/cikunci
linktr.ee/cikunci
linktr.ee/cikunci

linktr.ee/cikunci

kunci COPY STATION

KUNCI Study Forum & Collective